LUDO

REVISTA DE LITERATURA INFANTIL-JUVENIL
LETRAS - LINGÜISTICA

Nros 10/11
Octubre 1984

Publicación
del Gabinete
de Investigaciones
de Literatura
Infantil-Juvenil
del Instituto
SUMMA

Sección Argentina
del IBBY
(International
Board on Books
for Young People)

INTRODUCCION A LA POESIA*

JULIO BALDERRAMA

0. Origen de esta conferencia.
Supuesto: el público admite el valor de la poesía y su importancia en la educación. *Propósitos*: confrontar la poesía con otras actitudes intelectuales, especialmente la filosofía y la ciencia; revisar algunas concepciones corrientes; considerar su posición en la cultura y la educación actual, para justificar la validez presupuesta y sugerir algún medio de darle vigencia en la actividad docente.

1. Está fundado suponer que podemos exponer una concepción de la poesía que sea recibida con aceptación bastante general:
(a) La poesía es expresión de un yo: nace de una reacción afectiva ante la realidad.
(b) Esa reacción afectiva guía la fantasía o imaginación creadora;
(c) y la imaginación así subjetivamente orientada construye un "mundo" propio, el "mundo poético"
(d) el "mundo poético" no es ni el mundo real ni el mundo racionalmente idealizado de la ciencia o de la filosofía, sino que tiene un orden propio, subjetivo, ajeno a los valores de verdad o falsedad;
(e) el "mundo poético" es una creación que participa de lo lúdico-mágico (no igual, pero sí análoga a los mundos imaginarios del niño) y también de lo onírico, entre otras cosas porque en él afloran imágenes correspondientes a los arquetipos del inconsciente colectivo;
(f) pero a la vez refleja, en forma de ejemplares elaborados subjetivamente, los objetos, las mentalidades y las relaciones psicológicas y sociales entre mentalidades y objetos; es decir, presenta ejemplares idealizados de la realidad interna y/o externa;
(g) por último, muy a menudo el poeta intuye las direcciones en que la humanidad se mueve, y entonces la poesía es preanuncio de horizontes futuros.
(h) ¿Y cuál es el valor de la poesía? En primer lugar, el hombre se complace en reconocerse en el espejo del arte. Si este arte es además premonitorio, dispone la mente a recibir y aceptar el cambio. Además, la poesía arranca al hombre de los rigores de la vida práctica, restableciendo cierto equilibrio al reactivar los factores lúdico-onírico-arquetípicos unilateral y perjudicialmente sofocados por el mundo adulto.
Así la poesía, por su carácter de contemplación desinteresada, es un elevado placer espiritual y uno de los aspectos fundamentalmente de la cultura de un pueblo.

2. Si nos detenemos a examinar estas proposiciones, se observa que son una combinación de diversos modelos teóricos para la poesía. Se nos perdonará si les damos nombres llamativos, lo que puede hacer algo menos árida esta exposición:

* Este trabajo fue expuesto en las *XV Jornadas de Literatura Infantil-Juvenil*, organizadas por el Instituto Summa en *setiembre de 1983*

(a) el modelo del *test proyectivo*, o eventualemnte del *sustituto del chaleco de fuerza*: la poesía es expresión de la afectividad de un yo, por lo tanto del tipo de los tests de personalidad; al mismo tiempo da una vía de desahogo a estados emocionales del yo, tiene una especie de función terapéutica ("sublimación" o cualquier otra cosa);

(b) el modelo del *juguete psicopedagógico*: aquí corresponde la función por la cual la poesía restablece el equilibrio psíquico por la reviviscencia del mundo lúdico-mágico-arquetípico;

(c) el modelo del *espejo para Narcisos*: en cuanto la poesía ofrece al hombre el placer de verse reflejado en ella;

(d) el modelo de la *bola de cristal*: ha llegado a proponerse seriamente que la función de la poesía es anticipatoria del porvenir;

(e) el modelo del *castillo en el aire*: así la teoría del "mundo poético", construcción gratuita y flotante, sin referencia a nungún nivel de realidad; y este modelo es la contrapartida del último que propondremos:

(f) el modelo del *caramelo largo*: la poesía brinda un sano esparcimiento, espiritual y cultural además, en los intervalos de ocio de las actividades serias de la vida...

Todo esto, que sin duda tiene su parte de verdad, lo han realizado psicólogos, filósofos, teóricos del arte y de la literatura. Afortunadamente, no todos los filósofos. Hay filósofos que se han tomado la molestia de escuchar qué dicen los poetas, lo que parece bastante razonable. Y los poetas, ¿qué dicen? *De modo general, se advierten dos actitudes*: una, atenta al enigma de la creación poética, asunto ajeno a nuestro propósito; otra, atenta a la naturaleza y el objeto de la poesía, que es lo que nos ocupa.

Rilke ha respondido a la teoría del test proyectivo, o teoría emocional, en el tercero de los *Sonetos a Orfeo*; traducido hasta donde es posible, dice así:

No es, joven, porque ames, aun si entonces
la voz prorrumpe de tu boca; aprende
a olvidar tu arrebato: eso no dura.
Canto, en verdad, es otro: es un aliento
por nada, es una ráfaga en el Dios, un viento...

Y en un artículo publicado en 1959, Dame Edith Stiwell protestaba con cierta vehemencia:

"El gran artista, en cualquiera de las artes, retiene *espiritualmente* (aunque sea físicamente ciego como Milton, físicamente sordo como Beethoven) la prodigiosa visión infantil de las glorias del mundo. Su visión, su oído, están más cerca de la quintaesencia de la realidad que cualquiera otra visión u oído. Como Moisés, ve a Dios en el arbusto en llamas, donde el ojo semiabierto y físicamente míope sólo ve la faena rutinaria del jardinero: la quema de hojas en un sendero del jardín. Como escribió Blake en su *Visión del Juicio final*: "¿Qué, se preguntará, cuando el sol se eleva, no se ve un disco redondo de fuego, algo así como una moneda? ¡Oh, no, yo veo una legión innumerable de las huestes celestiales exclamando, Santo, Santo, Santo es el Señor omnipotente! Yo no interrogo a mi vista corpórea o vegetativa, así como no interrogaría a una ventana por un paisaje. Yo miro a través, y no con ella".

Es parte del trabajo del poeta dar a cada hombre su propia visión del mundo: mostrarle lo que ve y no sabe que ve. El poeta, como el pintor, armoniza lo que a la "mirada vegetativa" parecen aspectos irreconciliables del mundo, dentro de un gran conjunto, de un gran equilibrio. Muestra la quintaesencia de las cosas vistas. Su imaginación no es una bella fantasía sino la quintaesencia de las *cosas vistas. Su imaginación no es una bella* fantasía sino la quintaesencia de la realidad".

Y más adelante: "En un cuaderno de notas que publiqué hace algunos años, cito a un pintor que pintando un árbol *se convierte* en un árbol. Esta condensación esencial, este poder de convertirse en árbol,

ayudó a Dylan Thomas a ser un gran poeta. Hizo, además, que sus poemas parezcan extraños a primera vista. Pero, si oyéramos hablar a un árbol, ¿esa voz no parecería extraña?"

Este texto nos proporciona dos elementos radicales de lo poético: uno es la *penetración empática* en el objeto natural o humano. Nuevamente Rilke nos servirá de ejmplo. Siempre me ha asombrado la corespondencia del texto que vamos a citar con una frase que oí una vez a un psiquiatra especializado en niños mogólicos; decía algo así como que nunca como entre ellos se sentía en medio de los ángeles. El poema de Rilke se llama "La Canción del Idiota", y no sé si a través de la traducción habré logrado aproximarme a esa compenetración empática que uno siente profunda y turbadoramente verdadera. Se refiere, evidentemente, a la conocida figura del idiota en un pueblo pequeño:

Nadie
Nadie me impide. Me dejan ir.
Dicen que nada puede ocurrir.
Qué b en.
Nada puede ocurrir. Todo viene
y se pone a girar mientras tanto
en torno al Espíritu Santo.
Ya sabéis, el Espíritu Santo.
Qué bien.
No, no deben pensar realmente
que haya peligro para nada.
No, es la sangre simplemente,
lo que pesa más; la sangre es pesada;
a veces creo que no puedo más.
(Qué bien.)

¡Qué lindo baile veo bailar!
Un Todo rojo y circular;
qué bien que lo hayáis hecho así:
si uno lo llama, ¿vendrá aquí?
¡Qué raro como todo se maneja!
Lo uno entra en lo otro, o flota y se aleja;
amistoso, un tanto borroso.
Qué bien.

El segundo aspecto radical es lo que se ha llamado la *visión adánica*. Esto requiere unas consideraciones previas. En nuestra vida adulta hay una comunicación empática con el "tú", es decir, en la relación personal más o menos íntima, y las formas del lenguaje, en este sentido, más que designaciones son indicios de esa relación. Pero con el mundo en general, con los objetos humanos o no, el lenguaje sirve a una función práctica, es decir, utilitaria en sentido amplio. Entre la persona y los objetos el lenguaje tiende la red de los conceptos, un enrejado que mediatiza la relación. Quiero decir que realmente no vemos *esta* mesa sino *una* mesa: un objeto perteneciente a la clase de las mesas. No vemos este o aquel ábol, sino *un árbol*, un objeto perteneciente a la clase de los árboles. Es exactamente lo que necesitamos para *manejarnos* con uno y otro objeto. Tiene que ser así ya por simples razones de supervivencia: si cada ente individual asaltara nuestra percepción con todas sus notas individuales aquí y ahora, la masa de estímulos sería tal que la mente estallaría. Pero así perdemos la capacidad de contemplar al objeto en su singularidad. Esta es la capacidad que tiene sin duda el animal (la relación del perro con su árbol favorito) y que tiene el niño: al dirigir la atención, su vista es capaz de *inaugurar* el objeto, de contemplarlo, como decía Edith Sitwell, en su gloria ("Celebrar" es el término que usan, a distancia de siglos, Píndaro y Rilke para la función de la poesía.) Hay en nuestra experiencia un momento bastante terrible: en un momento dado se ve cómo la mirada abierta y transparente del niño se ha convertido ya en la mirada cerrada y opaca del adulto. Eso ocurre aproximadamente en la edad escolar. Digamos ya que la escuela hace todo lo posible para que ese cierre y opacidad se profundicen. Un pasaje del novelista inglés Golding, en su obra *Caída Libre*, ilustra bien lo que queremos decir. Se trata del recuerdo de, cuando los niños de unos diez años, el protagonista y sus amigos entraban en un jardín ajeno:

"Antes que nos sepultáramos de nuevo entre las matas, volví el rostro. Puedo recordarlo. Estábamos en la parte alta del jardín, mirando hacia atrás y hacia abajo. La luna florecía. Tenía como un santuario de luz en torno suyo, zafiro. Todo el jardín era negro y blanco. Entre mí y el césped había un árbol, el más callado que creció jamás, un árbol que crecía cuando nadie miraba. El tronco era enorme y cada rama se desplegaba hasta un nivel dado, y allí las negras hojas se tendían y flotaban como una superficie de aceite sobre el agua. De un nivel horizontal en otro, esas hojas cortaban verticalmente el despliegue de las ramas, y más allá de ellas, hacia adentro, había una profundidad rugosa de papel plateado, una quietud ebúrnea. Con los años, yo habría llamado a ese árbol "cedro" y seguido de largo; pero entonces era un apocalipsis".

Decía Leon Bloy que el paraíso está en esta tierra, sólo que no lo vemos. Como aspecto complementario de la visión empática, es propio de la poesía esta especie de restitución de la visión adánica. Cuando hablamos de poesía, no nos referimos, claro, sólo a la lírica, ni al verso. También el novelista entra con una visión adánica en su mundo contemporáneo; por ejemplo, desnudar el horror es también verlo como Adán lo vería. En el caso extremo, que ocurre tanto en prosa como en verso, las mallas del lenguaje práctico tienen que ser rotas con cierta violencia. Por eso hay siempre algo destructivo en la poesía, una ruptura. Su forma más evidente está en la ruptura de las formas lingüísticas, tanto morfosintácticas como semánticas, es decir, en el "paralenguaje" poético. Y en esto hay grados: desde la jitanjáfora, ritmo construido con sílabas sin sentido, pasando por las diversas formas, populares o no, de la poesía del absurdo, construcciones que cumplen la función mínima de sacarnos de la cómoda ceguera práctica, hasta la alta poesía en que la palabra cumple su función celebratoria y transfiguradora-reveladora, en que se logra, como dice el célebre verso de Mallarmé, "donner un sens plus pur au mots de la tribu", "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu".

Se ha insistido constantemente en que la poesía es emocional y subjetiva. Para variar, propongámonos decir lo contrario: la poesía es fundamentalmente intelectual y objetiva. (Afortunadamente no somos los únicos que lo decimos). Lo que hace chocante este aserto es el modo abusivo en que se toman, como muchos otros términos esenciales, los términos "emoción" o "afectividad" e "inteligencia" en la cultura de la edad moderna, aunque las raíces del fenómeno vienen de más lejos. "Afectividad" o, como se suele decir a la inglesa, "emoción", tiene en las ciencias antropológicas el mismo papel que en la gramática el "adverbio" y el "circunstancial": es el cajón de desperdicios donde va a parar lo que no se sabe dónde meter. Una vez admitido que no hay sino tres "esferas": la "intelectual", la "volitiva" y la "afectiva", todo lo que no entra en la primera o la segunda va a la tercera: en la "afectividad" entran los sentimientos, las emociones, las pasiones, los actos de valoración, las representaciones surgidas del "inconciente", los estados esquizofrénicos, los estados místicos o la creación poética. En cuanto a la "inteligencia", que confesadamente no se sabe lo que es, se la identifica con "razón" o "racionalidad" (y aquí se ve la relación de una cosa con la otra, porque todo acto no volitivo que no sea perceptivo o racional va a parar al cajón de la afectividad). La solución más cómoda que el empirismo da a la cuestión de la "inteligencia" es reducirla a la "capacidad de resolver problemas". Esto es confundir inteligencia con ingenio, ciencia con ingeniería. Planteamos la cuestión así. ¿Cuál es el "problema" que resuelve un músico cuando construye una melodía y selecciona luego los acordes para armonizarla? ¿Se dirá que son problemas de "consonancia" y "disonancia"? Aparte de que ya esto no tiene la vigencia que tuvo, en todo caso son ejercicios de escuela, no de creación musi-

cal. Cuando entre varios acordes posibles, aun dentro de la armonía clásica, elige uno y no otro, no hay ningún "problema" que se haya resuelto, por la simple razón de que no había una "incógnita" previa. ¿Diremos que es la "afectividad" la que rige esas tremendas construcciones orgánicas que son las fugas de Bach, o la Novena de Beethoven, o la Consagración de la Primavera? ¿O no hay aquí una forma de inteligencia operante? En música la cosa es muy evidente; pero lo mismo vale para la poesía u otra arte. La obra de arte es una construcción de la inteligencia, pero no —o sólo en cierto aspecto muy externo— de la inteligencia como se manifiesta en la razón.

¿Qué hay de la "emoción"? Los poetas, y Eliot el primero, han rechazado enérgicamente que lo que configure la obra poética sea la emoción, o lo afectivo en general. (Otra cosa es que una emoción, lo mismo que cualquier otro objeto, sea, digamos, el "tema" de la poesía, por ejemplo en la elegía o la lírica amorosa). Y otra cosa es que haya un impulso afectivo como motor de la actividad poética; en el sentido lato en que se toma así lo "afectivo", hay un impulso afectivo como motor de cualquier actividad humana, desde organizar un negocio hasta construir una teoría filosófica o científica.

Los que identifican entonces la inteligencia, por lo menos humana, con la razón y a la vez rechazan la teoría emocional del arte, como Maritain, se ven entonces en un problema espinoso, en un "dilema" en el sentido inglés del término. Hace tiempo que se ha propuesto admitir un "inconsciente superior", un "supraconsciente", en oposición complementaria al "infraconsciente" psicoanalítico. Dos autores, que sepamos, han recogido la idea; uno es Eliade, que habla en efecto de un "supraconsciente" como lugar de los arquetipos religiosos auténticos; otro es Maritain, que habla de un "inconsciente o preconsciente espiritual", que sería algo así como esa profundidad originaria del alma de donde "emanan" en orden "descendente", el intelecto, la imaginación y la sensibilidad corpórea, y donde por otra parte las operaciones de esas tres potencias hallan su síntesis. En esa profundidad espiritual del alma ocurriría lo que Maritain llama la "emoción-forma" o "emoción formal", que no es la "emoción bruta", psicológica, dice, sino que en la creación poética es "la inteligencia que conoce, en su carácter más auténtico y esencial de intelecto, aunque sea por la indispensable instrumentalidad del sentir". Es "una emoción-forma que, siendo una con la intuición creadora, da forma al poema y que es intencional como una idea, o que lleva en sí infinitamente más que ella misma". Sin embargo dice luego: "por medio de tal emoción espiritualizada nace la intuición poética, que es ella misma un relámpago intelectivo, en el inconsciente del espíritu". Si Maritain no estuviese constreñido por un determinado "sistema" preempirista (aun con toda la admiración que por ese sistema tenemos), quizá las cosas se hicieran más claras. Ese sistema le impide admitir que "la intuición poética apunte a las esencias", porque éstas son desgajadas de la realidad concreta en un concepto: como si no fuese posible la aprehensión de la esencia encarnada. Del mismo modo, el sistema le impide admitir una intuición intelectual, por el prejuicio de que todo el conocimiento viene por los entidos. Pero, si retomamos la cosa en los términos iniciales de Maritain, no hay tal "emoción-forma": una "emoción" que, curiosamente, es un "sentir" pero no es de orden afectivo, ya que es una "emoción" que conoce. Hay en cambio un acto cognoscitivo de la inteligencia por vía no racional, sino intuitiva, que "por debajo" y "dentro" del objeto reconoce, digamos, su esencia platónica. Y esto es una forma rudimentaria de intuición intelectual, acompañada de ese deleite de absorción absolutamente inefable que toda intuición intelectual procura. Esto es, quizá, el "estremecimiento" poético, que Eliot, por ejemplo, desdeña.

Esto no quiere decir que la poesía aprehenda la esencia última y total de la cosa, la plenitud de su gloria.

Pero sí es una profunda penetración en esa esencia, distinta de la penetración que opera la aprehensión filosófica, u otras. A una captación pura y simple de la esencia por la poesía llega en cambio, por otro camino, Heidegger. Pero tomemos estas cosas como meras hipótesis. Lo que aquí nos importa es que la poesía alcanza una inteligencia de la "realidad", como decía Edith Sitwell, más profunda y auténtica, que permanece como latente tras la experiencia cotidiana. Recordemos el conocido poema de Jiménez:

Inteligencia, idame
el nombre exacto de las cosas!
Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.
...
Inteligencia, idame
el nombre exacto, y tuyo,
y suyo, y mío, de las cosas!

Lo otro en que quisiéramos estar de acuerdo es que lo racional es una de las formas o manifestaciones de la inteligencia, —otra, por ejemplo, es el instinto—; y que no sólo no es la única, sino tampoco la más alta concebible (aunque más no sea por la posibilidad de concebir una Inteligencia divina, evidentemente suprarracional por hipótesis). Diremos entonces que la inteligencia poética es una forma de inteligencia intuitiva.

Esto nos lleva a otro prejuicio común en los filósofos: que el conocimiento por antonomasia sea el conocimiento racional; es lo que hace a algunos de ellos negar obstinadamente el valor cognoscitivo de la poesía. Para ellos el conocimiento racional es el conocimiento por antonomasia porque cumple las condiciones de universalidad y objetividad. Ahora bien; en primer lugar, esto es restringir arbitrariamente la noción de "conocimiento", ya por el solo hecho de que hay un conocimiento de lo singular dado por la intuición sensible, cosa que nadie niega. En segundo lugar, si queremos dar cuenta de lo que se entiende en todos los casos por "conocimiento", nos vemos llevados a algo que puede formularse provisionalmente así: la compenetración entre un sujeto y un objeto, donde el objeto puede ser otro sujeto o ser el sujeto mismo considerado en cuanto objeto. De este modo puede darse cuenta del término "conocer", desde el uso característicamente bíblico ("Abraham conoció a Sarah, su mujer"), pasando por el conocimiento sensible, y el conocimiento racional, hasta el conocimiento, digamos, místico y el conocimiento que de sí mismo tiene Dios según la teología.

Pero, en tercer lugar, y éste es el punto decisivo, hay que ver si realmente la universalidad y objetividad son exclusivas del conocimiento racional. En todo caso, el testimonio de los poetas dice otra cosa, como se ve en el poema de Jimémez. Píndaro, hace veintiséis siglos, es decir, poco antes de Platón, fue más allá. Un término usual en su tiempo para designar al poeta era "sophistês", "el sapiente" (el mismo término que poco después se aplicó a los sofistas); Píndaro lo usa en el sentido aproximado de "poeta auténtico", y lo más que podemos hacer en nuestra lengua para acercarnos a ese término es emplear el romántico "vate", que por su origen latino tiene que ver con los "vaticinios", la voz de los oráculos. En la *Olímpica II* Píndaro pone este verso lapidario:

"Vate es el que mucho conoce por su saber ingénito".

Los demás, continúa, son como cuervos frente al águila de Zeus. Quedémonos con el testimonio, sin intentar comentarlo.

En cambio, quisiera leer todavía un poema, y dejar a los oyentes ponderar por cuenta propia hasta dónde es subjetivo y hasta dónde objetivo. El poema pertenece a un

poeta menor de lengua inglesa, Theodor Roethke, y dice así:

Dolor
He conocido la inexorable tristeza de los lápices
alineados en sus cajas, dolor de anotador y de pisapapeles,
toda la miseria en sobres de manila y mucílago,
desolación en inmaculados sitios públicos,
solitaria recepción, conmutador y lavatorio,
el patetismo inalterable de pila y palangana,
ritual de copiadora, broche de papel, coma,
inifnita duplicación de vidas y de objetos.
Y he visto polvo, de la pared de instituciones,
más fino que la harina, viviente, más tóxico que el sílice,
flotar, casi invisible, por el tedio largo de las tardes,
depositando una película sutil en uñas y delicadas cejas,
barnizando las cabelleras pálidas, los uniformes rostros grises duplicados.

En una conferencia sobre "El lenguaje", Heidegger, con motivo de un poema de Trakl, "Tarde de invierno", que comienza: "En la ventana al nevar / largo el ángelus resuena", señala que la palabra poética voca, es decir, nombra al ente, lo evoca desde su lejanía, lo invoca o convoca a la presencia. Y comenta: "El caer de la nieve y el llamado del ángelus nos han sido dichos aquí y ahora en la poesía. Están presentes en el vocar. Sin embargo, de ningún modo se hallan entre lo que está aquí y ahora presente en esta sala. ¿Cuál presencia es más alta: la de lo que está a mano, o la de lo (in) vocado?" Análogamente podríamos preguntar, al escuchar el poema de Roethke, ¿qué tiene la presencia más alta: este salón, con su tarima, sus asientos, sus micrófonos, o esa imagen evocada e invocada donde vivimos en quintaesencia esa tristeza inexorable de las oficinas donde se marchita la vida de tantos miles de contemporáneos?

En suma, hemos visto reducirse a la insignificancia los modelos propuestos por una cierta mentalidad en boga. Pero quisiéramos insistir en el modelo del "caramelo largo", el más insidioso porque está de algún modo arraigado en nuestro modo de vida, mucho me temo que inclusive entre muchos docentes de literatura. La poesía es deleite, ciertamente, pero el deleite de la comprensión vivencial, reveladora, que se da en un momento de ocio contemplativo, más importante, más "serio", que las actividades "serias" del negocio. Tomarlo como un cosquilleo de la sensibilidad, como un ornamento "cultural" o el esparcimiento "espiritual" para los ratos en que la gente "seria" no tiene otra cosa que hacer, es dar razón a Sartre cuando habla de "la salmuera maloliente del espíritu". Porque si fuera realmente así, y con sólo enunciar esto la incongruencia salta a la vista, entonces ha sido una monstruosidad irrisoria la vida de Hölderlin, de Dylan Thomas o de Alejandra Pizarnik.

Corresponde ahora dar un poco de precisión a esto que estamos tratando de decir. Recurriremos a una de las más antiguas imágenes del pensamiento filosófico y religioso.

Supongamos un punto de origen y desde él un radio indefinido, es decir, matemáricamente infinito, cuyo desplazamiento determina un círculo igualmente infinito. Llamemos a este círculo el Ser. Si limitamos imaginariamente el radio a una longitud definida arbitraria, queda determinada una circunferencia en el interior del círculo. Queda entendido que el radio de esa circunferencia es un segmento del radio infinito originario y de igual origen, y es la distancia de cada punto de la circunferencia al punto origen.

Supongamos ahora, por simplicidad, que la circunferencia, pese a ser de una sola dimensión, representa la cuádruple dimensión del espacio-tiempo. Dicho de otro mo-

do, tomemos esa circunferencia como representación del mundo empírico en que se mueve el ser humano: el mundo de la experiencia sensorial y vivencial, que, dinámicamente visto, es el mundo de la historia. El mundo de la historia humana, pero también el de la "historia natural" en que la historia humana se inserta.

De manera que, ateniéndonos a la representación propuesta, el mundo humano, y cada ser humano dentro de él, no sólo pertenece al ser sino que está como sumergido en el Ser; o, si vemos la circunferencia propuesta como una determinación aislada en el seno del círculo infinito, el hombre está como *suspendido o suspenso en el Ser*.

Con un esfuerzo de imaginación, podemos tratar de "vernos" situados en esa circunferencia, en un punto de ella, como de pie sobre un puente frágil suspendido en un abismo. Entonces se hace comprensible esa vivencia, que tantos filósofos y poetas nos han transmitido, de vértigo y pavor en que la mente naufraga cuando toma conciencia de su desamparo en la infinitud desconocida; o, con una bella expresión de Maritain, en "la gran noche estrellada del Ser".

Esta imagen nos pone en contacto con una de las experiencias simbólicas más frecuentes acerca de este aspecto de la condición humana: la que surge de una contemplación de la bóveda nocturna negra, reluciente de estrellas; lo que se expresa por ejemplo en el célebre pensamiento de Pascal: "el silencio de esos espacios infinitos me espanta".

Es una experiencia simbólica, porque debe prevenirse un error muy frecuente, sobre todo en nuestros días: confundir el "infinito" con el espacio cósmico. Como no es éste el lugar para una exposición filosófica, aténgamonos a la representación figurada del comienzo. Habíamos convenido en que la cincunferencia dentro del círculo infinito representaba el mundo espacio-temporal de nuestra experiencia; por lo tanto el espacio cósmico, pese a su indefinida expansión, está incluido en esa circunferencia (que constituía una determinación del Ser). Lo de "infinito" puede predicarse, en todo caso, del Ser total, del "círculo" sin límite; pero no de ninguna de sus determinaciones internas, como lo es la "circunferencia" espacio-temporal, con el espacio cósmico incluido. Lo que ocurre es que la relación entre el hombre en la Tierra y la magnitud del espacio cósmico es análoga a la relación entre el mundo empírico espacio-temporal y la infinitud del Ser; por eso la primera relación puede servir de símbolo para la segunda.

Volvamos a nuestra "circunferencia". Los vínculos sociales y culturales que estrechan a los hombres entre sí dentro de una comunidad le crean el ámbito protegido en que se desarrolla la vida cotidiana; es decir, constituyen la Tierra como hogar del hombre. Desde este hogar, los sistemas de signos, y en primer lugar el lenguaje, comprimen la inmensidad abismal del Ser en categorías ilimitadamente manejables. En este sentido, el lenguaje *crea el mundo*, entendido como la forma en que una cultura, una mentalidad, acomoda y proporciona a sí la totalidad propiamente irreducible del Ser. Las situaciones límite, como la neurosis, el destierro o la muerte, o ciertas experiencias como la experiencia simbólica de que hablabamos antes, o la experiencia poética en sus momentos más altos, son precisamente aquellas en que el mundo así constituido se resquebraja o amenaza resquebrajarse para dejarnos nuevamente expuestos en desamparo ante la infinitud del Ser.

Todo esto puede sintetizarse así: el hombre está inmerso en el misterio del Ser. "Ser" es, precisamente, ese trasfondo misterioso que subtiende y envuelve la condición humana. Pero diferenciemos entre "misterio" y "enigma". Un "enigma", por definición, pide una solución que lo disipe. El misterio, en cambio, es inagotable. No porque no sea penetrable a la razón o a la intuición, sino porque es indefinidamente pe-

netrable, sin poderse nunca llegar a su fondo; es comparable al horizonte, que se deja penetrar continuamente pero continuamente ofrece una nueva profundidad.

Hemos visto, en suma, cómo "el mundo" construido por los signos protege al ser humano de naufragar en la infinitud del Ser, es decir, en el misterio. Al mismo tiempo, la precariedad del mundo se hace patente al hombre en las situaciones límite. De manera que el ser humano tiene una conciencia, habitualmente más o menos difusa, más o menos latente, de estar suspenso como sobre un puente frágil en el abismo del Ser. Volviendo a nuestra imagen inicial, tiene conciencia de hallarse en la "circunferencia", es decir, en el extremo libre del radio tendido desde el punto origen. Desde la condición humana, esta "distancia" inconmensurable de la circunferencia al punto origen se presenta como la dimensión del misterio, el misterio del Ser.

Penetrar en esta dimensión ha sido siempre lo propio de las posiciones religiosas y filosóficas. Pero es bien conocido cómo las religiones y las filosofías determinan (no importa aquí si primaria o secundariamente) el horizonte cultural en que se mueven las intituciones, las ciencias, las técnicas y las artes, en suma, toda la vida humana. Esto es bastante evidente, porque todas las formas de vida de una comunidad son función de su imagen del mundo, y tal imagen se expresa en sus líneas fundamentales en las formas religiosas, o eventualmente no-religiosas, y filosóficas. Hay una razón para que sea así: en el fondo de cada ente, de cada relación entre el hombre y los demás entes, de cada acto, está latente el misterio del Ser; es decir, si no perdemos de vista la imagen inicial, la dirección radial que conduce idealmente al punto origen.

Podemos llamar "dimensión trascendente" del hombre a esta dirección radial, o, lo que es lo mismo, a esa tendencia del ser humano a situarse en relación con el punto origen ideal. Insistamos en que cualquiera sea la imagen del mundo es siempre una posición orientada según la dimensión trascendente.

En el "punto original" de nuestra imagen se habrá reconocido inmediatamente la noción de Dios. Pero, desde el punto de vista que aquí nos ubicamos, es indiferente que esa imagen se tome como una construcción imaginaria desde el hombre tomado como punto origen de ella, y concebirse entonces, por ejemplo, que Dios es "interior" al hombre, o que se trata de una "proyección" de tales o cuales configuraciones psíquicas, o que la filosofía es una "enfermedad del lenguaje". Queda en pie el hecho de que el "punto origen" trascendente aparece por lo menos como una proyección y determina la "dimensión trascendente" imaginaria o real según la cual se edifica la cultura.

Vista así, la "dimensión trascendente" aparece como "vertical", "perpendicular" con respecto a la dimensión "horizontal" físico-biológica de la circunferencia.

Cuando se contrapone el comocimiento racional, es decir, el conocimiento científico, al conocimiento poético, la oposición es, se recordará, del tipo universal frente a singular, objetivo frente a subjetivo. Dicho de otro modo, frente a la "verdad objetiva" de la ciencia aparece la "visión subjetiva" del poeta. Este modo de ver, que tiene raíces muy antiguas en nuestra cultura, culmina en el período positivista-victoriano, con su concepción absoluta de la ciencia empírica. Es claro que si, superada la etapa "metafísica" en que se creía poder explicar el universo en forma de sistemas filosóficos, se entra en la etapa "científica", la teoría científica proporciona la única verdad accesible al hombre. (Esta posición, en suma agnóstica, del positivismo filosófico quedó inclusive deformada en las vulgarizaciones de los científicos sin formación filosófica y de los maestros de escuela, convirtiendo a la ciencia en un sustituto de la ontología, es decir, confiriéndole carácter de verdad absoluta). En tales condiciones, la filosofía conserva

su rincón, encargada de establecer la teoría de la ciencia y de sintetizar los resultados de las ciencias particulares, pero para la poesía, y para el arte en general, no queda sino el modelo del "caramelo largo". Esto es muy sabido, pero ocurre que la escuela sigue proporcionando la misma imagen positivista de la "ciencia", de modo que esta imagen sigue vigente en la mentalidad del hombre medio de nuestros días; gran parte de los docentes incluidos.

Pero ya desde el tránsito del siglo XIX al XX, y de modo definitivo en la primera mitad de nuestro siglo, la imagen que los epistemólogos han trazado de la ciencia es muy otra. Es difícil exponerlo brevemente, pero intentémoslo así. El científico se propone estudiar un campo de objetos, un "universo de discurso". Este campo se le presenta como una infinidad de estímulos sensoriales, que son sus datos. La tarea del científico es establecer, inventar, relaciones entre esos datos; cuando ha conseguido establecer relaciones satisfactorias, ha *constuido* el objeto de investigación. Como siempre es posible establecer nuevas y más profundas relaciones, el objeto es algo siempre inconcluso, siempre inalcanzado: la idea del objeto en sí mismo, agotado en toda su profundidad, es sólo como un "límite matemático", es decir, como por ejejmplo el "infinito" a que tiende, sin alcanzarlo nunca, la serie de los números. Una teoría científica es, pues, una red de conceptos relacionados construida de tal manera que describe el comportamiento del objeto y permite *prever* ese comportamiento. Una teoría científica sólo es satisfactoria si permite efectuar *predicciones válidas* sobre el comportamiento del objeto. Pero he aquí que, partiendo de los mismos datos, se puede siempre establecer diferentes relaciones entre ellos; en la medida en que estas relaciones son tatisfactorias, llevan a *diferentes teorías igualmente válidas*. Por eso podemos decir que la ciencia empírica proporciona *modelos* para los diversos campos de objetos. Un modelo no es una representación *verdadera* del objeto, sino sólo una construcción que *imita* el comportamiento del objeto y permite entonces prever ese comportamiento; permite predicciones válidas. Entonces, si para un mismo campo de objetos pueden haber diferentes teorías o modelos válidos, esto significa que tienen sólo una *verdad relativa*, no una verdad ontológica absoluta. En este punto decisivo poco o nada se detienen los manuales secundarios de lógica y filosofía. Una afotunada excepción es el de Fatone, por el que muchos hemos estudiado, donde inclusive se cita una imagen clarísima de Einstein. Einstein decía que el físico se encuentra ante la naturaleza como ante un reloj herméticoe impenetrablemente cerrado, del cual sólo pueden observarse la esfera y las agujas, es decir, el comportamiento. La tarea del físico es imaginar, matemáticamente, cómo podría ser el inaccesible mecanismo del reloj; para eso construye modelos. Evidentemente muchos modelos son posibles. Un modelo, es decir, una teoría, es suficiente, es válido, cuando, siguiendo con la imagen, tiene una esfera y dos agujas que se comportan lo mismo que las agujas del reloj herméticamente cerrado; es decir, cuando *prevé* el comportamiento de ese "reloj" de la naturaleza, sin poder nunca afirmar cómo sea este mecanismo real.

En estas condiciones, ¿qué quiere decir "universalidad" y "objetividad"? Si "universalidad" es que vale para todos los casos, bueno, entonces la poesía de Roethke vale también para todos los casos en que haya oficinas públicas. Si quiere decir que la teoría científica es la única que vale para los fenómenos en cualquier parte del universo empírico, para todo ser racional en ese universo, esto es un mero prejuicio victoriano, de cuando se estaba seguro de que la civilización occidental fuera la culminación de un proceso evolutivo lineal de la humanidad y que la teoría científica era única y definitiva. Pero ya en plena época victoriana

Dilthey había mostrado cómo las propias concepciones científicas son función de la "concepción del mundo" propia de una determinada cultura, y Spengler desarrolló esta idea, en la primera postguerra, en la célebre Introducción de su "Decadencia de Occidente". En nuestros días, un epistemólogo norteamericano lo ha redescubierto en cierto aspecto; no podemos aquí sino referir a Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, Breviarios de FCE.

Y ¿qué hay de la "objetividad"? Si la reducimos a la demostrabilidad racional, restringimos arbitrariamente el concepto; la demostración racional es, ciertamente, el modo propio de la objetividad científica, pero no es la única objetividad posible: el conocimiento empático, por ejemplo cuando "leemos" el relámpago de ira o la rápida nube del desagrado en la mirada del tú, es tan perfectamente objetivo como el cálculo de un físico. Y si entendemos por "objetividad" la comprensibilidad y verificabilidad para todo ser racional, entonces esto está referido al sujeto ideal de tipo kantiano, no al hombre en general. Para comprender o verificar un modelo científico hacen falta capacidades internas y externas, lo que es tan evidente que no hace falta insistir: una persona sin el hábito matemático, y sin el tipo de inteligencia adecuado para ese hábito, no puede seguir el desarrollo de la teoría cuántica o de la teoría de la relatividad; un ciego no puede verificar los experimentos de un físico. (En las condiciones actuales, unos científicos tienen que aceptar por un acto de fe los resultados de los científicos de otras ramas). Pero para comprender o verificar un modelo poético, hacen falta también capacidades internas y externas; hay gente "ciega" para lo poético, como la hay para lo físico; hay un tipo de inteligencia apto para captar el modelo poético, como hay un tipo apto para el hábito matemático. Satisfechas las condiciones de base, no vemos que tenga menos universalidad y objetividad el modelo poético que el modelo científico. Porque consideremos esto: ante un texto poético aceptado, hay un *asentamiento*: se nos revela algo de un objeto, algo en lo cual reconocemos el objeto como nuevamente revelado. Los fenomenólogos han puesto de relieve cómo lo terrible de una tormenta, la impotencia de una montaña o del mar, son datos objetivos. Köhler, en sus célebres trabajos con chimpacés en Tenerife, mostró cómo los monos, que se paseaban indiferentes entre figuras de madera que representaban animales peligrosos para ellos, retrocedían con espanto ante ciertos diseños no figurativos: hay, pues, formas dotadas de cualidades empáticas objetivas para las especies. El modelo poético, pues, revela una faz "objetiva" y "universal" del mundo para quien tenga la capacidad adecuada para recibirlo.

Desde Heidegger por lo menos, y a menudo pero no siempre por influencia suya, se levantan voces filosóficas contra la pretensión absolutista de la ciencia; entre ellas, la de un joven filósofo nuestro, Jalfen. Cabe preguntarse, sin embargo, por qué, a pesar de la renovación de la epistemología, el prestigio arrasador del modelo científico.
El científico mismo, no cabe duda alguna, está movido por el mismo amor, por la misma búsqueda acuciante de la verdad que el filósofo o el poeta. Pero el modelo científico, por su capacidad de predecir los sucesos, entraña la capacidad de modificar calculadamente el objeto sirviéndose de modificaciones del modelo. Es decir, entraña la capacidad de aplicación tecnológica. "La ciencia construye nuestro mundo" dice el título de un librito que anda por ahí. Así es; pero, en el sentido en que ahí se toma, no la ciencia misma sino su versión ingenieril, la ciencia aplicada. Es decir, el científico deja el paso al ingeniero; como se ve muy claro en el paso de la ciencia genética a la ingeniería genética. En los orígenes de la ciencia moderna, Galileo funda la mecánica clásica, pero como consecuencia él mismo crea la balística. Y el ingeniero ya no está

movido por el amor de la verdad, sino por el amor de lo confortable, es decir, de los bienes útiles. Y seguramente está muy bien; nuestra civilización está fundada, creo, básicamente sobre eso, y cada civilización debe cumplir su ciclo en conformidad con su destino.

Nótese que la ciencia moderna, al reducir su objetivo a la previsibilidad de los fenómenos, queda ipso facto orientada hacia lo que hemos llamado la ingeniería. De aquí el riesgo, que, como hemos visto, no se ha evitado, de reducir la inteligencia al ingenio. Lo que hemos dicho implica, volviendo a nuestra imagen del "círculo", que la ciencia moderna está orientada en el sentido "horizontal" de la circunferencia, del espacio-tiempo, y ha abandonado —lo ha hecho explícitamente— la dirección "vertical" del radio.

Ahora bien; las ciencias empíricas ocupan en nuestra enseñanza el mismo lugar abusivo que hasta el siglo XVIII ocupaban las letras. En lugar de su equilibrio, se ha llegado simplemente al desequilibrio opuesto. Esto es decir que la escuela orienta absolutamente al estudiante en la dirección "horizontal", cegándolo para la "vertical". Pero si algo diferencia al hombre del mero ser biológico es su orientación en el sentido del "radio" del Ser. Entre el topo que construye su túnel y el ingeniero (lo siento: no tengo nada contra los ingenieros) que edifica un rascacielos monumental, entre el tigre que se lame la pata herida y el investigador médico que logre la curación del cáncer no hay, considerando el acto en sí msimo, ninguna diferencia esencial: la diferencia está sólo en la capacidad instrumental, reducida a la inteligencia-instinto en el animal, elevada a inteligencia-razón en el ser humano. Pero unos y otros se mueven en el sentido horizontal de lo empírico, de lo vivencial-biológico, ciegos a la dimensión del Ser. Insisto en que está muy bien que el ingeniero construya y el médico cure; pero quiero insistir también en que eso no agota la dimensión propiamente humana. Y es claro que si la educación ha de serlo, y no un mero adiestramiento para sobrevivir, tiene que abrir francamente las puertas a esa dimensión humana.

Todo conspira crecientemente contra ello. La tecnología invade las escuelas, y los aparatitos mecánicos son un magnífico modo de amarrar al sujeto pueril (inclusive adulto) a la dirección horizontal. Políticos y tecnócratas, aliados en la misma direción, fomentan desde las esferas de poder, entre declamaciones de "espiritualidad", esa brutal reducción unidimensional del hombre. La religión, por motivos que no es del caso analizar aquí, simplemente bendice este estado de cosas, aunque por lo menos cuida mantener cierta relación peculiar entre el "centro" y el hombre situado en la "circunferencia"; pero deja "vacía" la distancia representada por el radio mismo. Sólo ciertas filosofías quedan, pues, a cargo de explorar la dimensión del "radio"; pero no se estudian, o simplemente no hay tiempo para hacerlo de modo suficiente, en los cursos de filosofía del secundario, o no son accesibles a niveles escolares mas elementales. En el estado en que estamos, pues, al parecer sólo la poesía está en condiciones hoy de abrir la dimensión trascendente del Ser al hombre en general. No es mucho, pero en condiciones de necesidad extrema algo es mejor que nada.

El poeta norteamericano Frost decía que la poesía es "un juego al borde del misterio"; y también que el "poema empieza en un juego y termina en la sabiduría". Esto último quizá sea excesivo; sí por lo menos podemos decir que deja abierta la puerta hacia una sabiduría, en la medida en que descubre en y tras la figura de las cosas una inagotable sucesión de horizontes.

La ciencia, suficientemente profundizada, también desemboca en el misterio del ser; pero, en primer lugar, por su naturaleza propia lo plantea en términos de enigmas empíricos, es decir, siempre en el sentido de la dimensión horizontal; y en segundo lugar, lo que nos devuelve al punto de partida, en

la escuela no se la profundiza hasta ese punto, lo que debiera estar a cargo por lo menos del curso de filosofía. Pero, en tercer lugar, los modelos científicos, lo que Kuhn llama "paradigmas", son transitorios se reemplazan en el curso del tiempo; los modelos poéticos mantienen una vigencia permanente, precisamente porque están en la línea "radial" del Ser.

Estará claro que no puede pretenderse que la poesía sustituya a nada; no es un ersatz de la religión, ni de la filosofía, ni de la ciencia. Es, junto con éstas, una de las aperturas del hombre al misterio del Ser. Insistamos en que lo que ocurre en nuestros días, que por razones contingentes, ha quedado dentro de la educación formal como la única vía que presenta posibilidades de hecho de abrir a ese misterio, a esa dimensión "vertical" del hombre. Ojalá puedan abrirse otras.

Pero, entre tanto, para que pueda cumplir esa tarea, es necesario que el docente mismo empiece por abrirse él esa perspectiva a través de lo poético. Nadie puede dar lo que no tiene. Si el docente no es consciente del misterio del Ser (y nada se hace en realidad para que lo sea), tampoco el estudiante verá en la poesía sino un tedioso cuerpo muerto para descuartizar en "recursos": aquí hay rima consonante, allá una metáfora, más allá una anáfora, más abajo una antítesis o una epanadiplosis (esas cosas que parecen nombres de enfermedades incurables).

Apéndice: textos citados en la conferencia

W. Golding, *Free fall*, 1959 (trad. esp.: "Caída inexorable", Losada; pp. 38-39)

Se trata del recuerdo cuando, niños de unos diez años, entraban en una jardín ajeno:)

Antes que nos sepultáramos de nuevo entre las matas, volví el rostro. Puedo recordarlo. Estábamos en la parte alta del jardín, mirando hacia atrás y hacia abajo. La luna florecía. Tenía como un santuario de luz en torno suyo, zafiro. Todo el jardín era negro y blanco. Entre mí y el césped había un árbol, el más callado que creció jamás, un árbol que crecía cuando nadie lo miraba. El tronco era enorme y cada rama se desplegaba hasta un nivel dado, y allí las negras hojas se tendían y flotaban como una superficie de aceite sobre el agua. De un nivel horizontal en otro, esas hojas cortaban verticalmente el despliegue de las ramas, y más allá de ellas, hacia adentro, había una profundidad rugosa de papel plateado, una quietud ebúrnea. Con los años, yo habría llamado a ese árbol "cedro" y seguido de largo; pero entonces era un apocalipsis.

Th. Roethke, *Words for the wind*, Londres, 1957:

Dolor

He conocido la inexorable tristeza de los lápices
alienados en sus cajas, dolor de anotador
y de pisapapeles,
toda la miseria en sobres de manila y mucílago,
desolación en inmaculados sitios públicos,
solitaria recepción, conmutador y
lavatorio,
el patetismo inalterable de pila y palangana,
ritual de copiadora, broche de papel, coma,
infinita duplicación de vidas y de objetos.
Y he visto polvo, de la pared de instituciones,
más fino que la harina, viviente, más tóxico
que el sílice,
flotar, casi invisible, por el tedio largo de las tardes,
depositando una película sutil en uñas y delicadas cejas,
barnizando las cabelleras pálidas, los uniformes
rostros grises duplicados.

R. M. Rilke, *Das Buch der Bilder*, 1902:

La canción del idiota

Nadie me impide. Me dejan ir.
Dicen que nada puede ocurrir.
Qué bien.

Nada puede ocurrir. Todo viene
y se pone a girar mientras tanto
en torno al Espíritu Santo.
Ya sabéis, el Espíritu Santo.
Qué bien.

No, no deben pensar realmente
que haya peligro para nada.
No, es la sangre simplemente,
lo que pesa más; la sangre es pesada,
a veces creo que no puedo más.
(Qué bien).

¡Qué lindo baile veo bailar!
Un Todo rojo y circular;
qué bien que lo hayáis hecho así:
si uno lo llama, ¿vendrá aquí?

¡Qué raro cómo todo se maneja!
Lo uno entra en lo otro, o flota y se aleja;
amistoso, un tanto borroso.
Qué bien.

L. Cernuda *Violetas*

Leves, mojadas, melodiosas,
su obscura luz morada insinuándose
tal perla vegetal tras verdes valvas,
son un grito de marzo, un sortilegio
de alas nacientes por el aire tibio.

Frágiles, fieles, sonríen quedamente,
con muda incitación, tal la sonrisa
que brota desde un fresco labio humano,
mas su graciosa forma nunca engaña:
nada prometen que después traicionen.

Al marchar victoriosas a la muerte
sostienen un momento, ellas tan frágiles,
el tiempo entre sus pétalos. Así su instante alcanza,
norma para lo efímero que es bello,
a ser vivo embeleso en la memoria.